

## நடிப்பிற்கான மாற்று அணுகுமுறைகள் : கலையரங்க சொர்ணலிங்கத்தின் அரங்க நுட்பங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆய்வு

க. சங்கரன்

### ஆய்வுக்கருக்கம்

சொர்ணலிங்கத்தின் பலவேறு அரங்க நுட்பங்களில் நடிப்பிற்கான முறைமைகளை விளக்கிக் கொண்டு ஆராய்வதன் மூலம் நடிப்புக்கான ஏற்றப்பட்ட புதிய மாற்றங்களில், உள்வாங்குதல்களை அரங்க கற்கை நெறிக்கும் பயிற்சிக்கான பிரயோகங்களிற்கும் எவ்வகையில் பயன்படுத்த முடியும் எனப்பறை கருத்தில் கொள்வதோடு அம்முறைமைகள் நவீன அரங்கக் கோட்பாடுகளோடு எவ்வகையில் தொடர்புற்றிருக்கிறது என்பதும் பரிசீலிக்கப்படுகிறது. விசேசியப்பண்பாடும் கதேசியப்பண்பாடும் இணைந்துருவாதும் அரங்கமுறைமையில் பண்பாட்டுக்காவற்றைக்கேற்ற வெளிப்பாடு அமைந்த முறை உற்றுநோக்கப்படுகிறது. குறிப்பாக நடிப்பின் குறல் சார்ந்த உடல்வாழ்ச்சிசார்ந்த முறைமைகள், உணர் திறன்கள் மற்றும் உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளை, பாத்திரப்பண்புருவாக்கங்கள், ஒழுங்கும் கடமையும், பார்ப்போடுடனான ஆற்றுவோரின் ஊடாட்டம், ஆற்றுகைப்பயிற்சியின் குணத்துவம், கலைஞரின் நீண்டகால திறன் வளர்ச்சிப்பின்புலத்தை குறங்கால கற்றல் செயற்பாட்டிற்கு உபயோகிப்பதற்கான ஆய்வின முன்வைப்புக்கள் என்பன இவற்றுள் அடங்கும். இவ்வாய்வுநிகழ்கால சவால்களை கடந்த கால அனுபவங்கள் மூலம் தீர்ப்பறை முன்மாதிரியாகக்கொள்கிறது.

திறவுச் சொற்கள்: நடிப்பின், பயிற்சி, பாத்திரமயமாக்கல், சிவந்தொடர்புடல், உணர்ச்சி வெளிப்பாடு.

### ஆழ்முகம்

இலங்கைத்தமிழ் அரங்க நடிப்பிற்கான அரங்க நுட்பங்களை ஆய்விற் குட்படுத்தும்போது நடிக்கர்களின் தனிப்பட்ட நடிப்புக்கலை வெளிப்பாடுகள் பற்றி புலனு சாவதல் அவசியமாகிறது. அந்த வகையில் சொர்ணலிங்கத்தின் நடிப்பு வெளிப்பாட்டு முறைகள் ஆய்வுப்பரப்பில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததோடு அவரது நடிப்பிற்கான பயிற்சியும் கற்றலும் எவ்வாறிருந்ததென்பின் நோக்கித் தேடப்படல் வேண்டும். அப்பரப்பின் பின்நோக்கிய தேடலில் அரங்க வரலாறு முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. ஆனால் இலங்கைத்தமிழ் அரங்க வரலாறோ முழுமைப்படுத்த வேண்டிய நிலையில் உள்ளது. தமிழ் அரங்க வரலாற்றை விபரமாக ஆய்வு செய்வதற்கான காலம் வந்துள்ளது (Shanmugalingam 2012: 63).

ஏற்கனவே செய்யப்பட்ட ஆய்வுகள் மற்றும் ததிவுகள் அடிப்படையில் பெறப்படும் தகவல்கள், மேற்கத்தைய ஆட்சிக்கு பிற்பட்டவைகளே ஓரளவு ஆதாரங்களோடு இருப்பதையும் அதற்கு முற்பட்டவைகளோ பெரும்பாலும் ஊகங்கள் சார்ந்தவைகளாக இருப்பதையும் அவதானிக்கலாம். குறிப்பாக சடங்குகள், கூத்துகள் பற்றியவை அதன் இருப்பையும் தொடர்ச்சியையும் வைத்துக்கொண்டு பின்நோக்கி அனுமானம் செய்யப்பட்டவைகாக்காண்படுகின்றன. குறிப்பாக நாட்டுக்கூத்து கக்காவற்றொடக்கம் ஆடப்படுகிறது என்பதற்கு போதிய சான்றுகள் இல்லை என சொக்கலிங்கம் குறிப்பிடுகிறார் (சொக்கலிங்கம் 1968: 24). ஆதார அடிப்படையில் 16ம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் நோமன் கத்தோலிக்க மதம் அறிமுகமாகி அக்காலத்தில் நிலவிய நாட்டுக்கூத்துக்களை அம்மதப்பிரச்சாரத்திற்கு

பயன்படுத்தினர் (Prerera 1971: 82). ஆங்கிலேயர் ஆட்சிக்காலத்தில் 1700 ஆம் ஆண்டளவில், இந்தியாவில் மனித வளிப்பை ஊடகமாகக்கொண்ட அரசுக்கு அறிமுகமாகியது (Chandradasan 2010: 47). இந்தியாவிற்கும் இலங்கைக்கும் இடையிலான வரலாற்றுத் தொடர்பு இராமாயண இலக்கியத்தில் காணப்படுவது போல் வெவ்வேறு காலங்களில் வேறுபட்ட வகைகளில் அமைந்திருந்தது. தமிழ்நாட்டுக் கூத்திற்கும் இலங்கைத் தமிழ் கூத்திற்குமுள்ள தொன்மை தொடக்கமான தொடர்புகள் பற்றி ஆழமான ஆய்வுகள் இன்னமும் செயல்படவேண்டியுள்ளது. மேற்கூவியின் செல்வாக்கோடு உருவான இந்திய அரசுக்கு குறிப்பாக தென்விந்திய அரசுக்கு இசைலங்கையிலும் புதிய மாற்றங்களோடு தோற்றம்பெற்றது. (பார்சி அரசுக்கு -Paris Theatre- என்றும் இது அழைக்கப்பட்டது.), மேற்கத்தைய செல்வாக்கிற்குப்பட்ட சனரஞ்சகமான நாடக வடிவம் தோற்றம் பெற்றது (கந்தரம்பின்னை 1990: சிவத்தம்பி முன்னுரை xi). உரையாடல் களை முதன்மைப்படுத்திய அரசுக்கு தமிழகத்தில் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரோடு அறிமுகமாகி அது இலங்கைக்கு வந்து சேர்ந்து பரவியது (சொக்கலிங்கம் 1977: 13, 15). இலங்கைத்தமிழ் அரசுகில் அந்த உரையாடல் அரசுகின் முக்கியமானவராக கலையரசு சொர்ணலிங்கம் (1889-1982) திகழ்ந்தார். அவர் நவீன நாடகத்தின் முன்னோடியாகக்கருதப்பட்டார் (மெனனக்கு 1985: 55). அவரைப்பற்றிய ஆய்வில் அவருக்கு முன்னோடியான தமிழ் நாட்டின் சம்பந்த முதலியாரின் (1873-1964?) ஆற்றுமை துட்பங்களும், சம்பந்த முதலியாருக்கு முன்னோடியாகவிருந்த அரசுக் அணுபவங்களும் கருத்திற்கொள்ளப்படும்.

#### முறையியலும் ஆய்வின் பிழ்ச்சிகளையும்

அடிப்படைத் தகவல் மூலமாக கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தால் எழுதப்பட்ட "சமுத்தின் நாடகமும் நானும்" என்ற நூலிலும்<sup>1</sup> மற்றும்

தொடர்புடைய நூல்களில் இருந்தும், சொர்ணலிங்கத்தோடு இணைந்து நடித்த கலைஞர்கள் மற்றும் அவரது நாடகங்களை பார்த்தோரது அபிப்பிராயங்கள் என்பன செல்வி அடிப்படையில் பெறப்பட்டு சமகால நடிப்பு மற்றும் பயிற்சி முறைகளுடன் ஒப்பிட்டு பண்புசார் விபரிப்பு ஆய்வு அணுகுமுறை மூலம் (Qualitative descriptive research approach) ஆராயப்படுகிறது. அரசுக்குமுறையியலின் ஒரு உத்தியாக "ஆய்வாக செயல்முறை" (Practice as research) என்பதின் அடிப்படையில் ஆய்வாளரின் அணுபவங்களும் தகவல் பெறும் மூலமாக உட்படுத்தப்படுகிறது. சொர்ணலிங்கம் எவ்வகையான நடிப்பு துட்பங்களை கையாண்டார்? அவற்றிற்கான அணுபவப் பின் புலம் எவ்வகையில் அமைந்திருந்தது? அவர் நடிப்பு பயிற்சி மையம் தேவைப்பின்மை என்று குறிப்பிடுவதன் பின்புலம் பயிற்சியை திராகரிக் கிறதா? வடிவங்கள் துட்பங்களை சமகால பயில்விற்று எவ்வகை பொருத்தப்பாடுகளுடன் காணப்படுகின்றன? போன்ற கேள்விகள் ஆய்விக்கான தேடலிற்கு வழிவகுக்கின்றன. நடிப்பு துட்பங்கள் அதற்கான கற்கைச் செயற்பாடுகள் கண்டறியப்படுதலும், அரசுக்கல்வியில் பயிற்சி முறைகளை மேம்படுத்தவும், அரசுகாற்றுமை நடிப்பை வளர்க்கவும் வழிகோலுதலே ஆய்வின் நோக்கங்களைக் கருத்தில் கொள்ளப்படுகின்றன.

#### நடிப்பிற்கான சொர்ணலிங்கத்தின் மூட்பங்கள்

ஒரு நடிக்கின் எவ்வாறு உருவாகிறான் அல்லது உருவாக்கப்படுகிறான் என்பதற்கு சொர்ணலிங்கத்தின் அணுபவங்களை பரிசீலிப்பது மற்றும் கோட்பாட்டுமையப்படுத்தியது (Theorization) என்பவை மிக முக்கியமானவைகளாகும். பல்வகைத்திறமைகளை நடிப்பில் கொண்டிருக்கும் அரசுக்கலியலாளரின்மீது செயல்முறைக்கு (Practice) உகந்த அணுபவங்களைப் பெறுவது எதிர்கால அரசுக் நடிப்பு முறைமையை வளப்படுத்த உதவும். சூழ்நிலை ம.சண்முகலிங்கம் கலையரசுகின் நடிப்பைக்

கூறும் போது. "முகத்தின் ஒவ்வொரு அசைவும் நடிக்கும். ஒரு நடனகாரன் போல உடனே முகத்தை எந்த பாத்திரத்திற்கும் மாற்றிப்பிடிப்பார்" என்பார். நாடகத்தில் ஒரு நடிக்கன் பாத்திரமாக மாறும் நடைமுறையில் நிலை (Posture) நடை - (Walk) பார்வை (Look: facial Expression) பாவனை (Imitation) அங்கஅசைவு (Gesture) (சொர்ணலிங்கம் 1968: 187) போன்றவற்றின் பயிற்சை வலியுறுத்துகிறார். மேற்படி ஒவ்வொன்றும் கருத்துச்சொல்ல வேண்டும் என குறிப்பிடுவது பாத்திர உடல் மொழியைக் கவனத்தில் கொள்வதேயாகும். இதே விஷயங்கள் ஸ்ரீனிவஸ்வல்கியும் தனது தூவான "ஒரு நடிக்கன் தயாராகிறான்" (An Actor Prepares) என்பதில் நடை, அசைவு, இருந்தல், படுத்தல், பார்த்தல், கிரகித்தல், கேட்டல் என்பன வாழ்விலிருந்து போதும் பார்வைபாணுக்கு முன்னிலைப்படுத்தும் போது பயிலப்பட வேண்டியவைகளின்றன (Stanislavski 1936: 73). நடிப்பு என்பது செய்கையாகும் அது பெணதிக செய்கையிலும் பெரும்பாலும் தங்கியிருக்கும் (Gendreau 1991: 12). சமஸ்ய அரங்கப்போக்கில் உடல்சார் வெளிப்பாட்டு அம்சம் முதன்மை பெற்ற போதும் சொர்ணலிங்கம் காவத்து அரங்கு உரையாடல் முறைமையை மையப்படுத்தியபோதும் உடல்மொழி வெளிப்பாட்டிற்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்ததை அவதானிக்கவாம்.

பாத்திரத்தை ஏற்கும் போது ஒரு நிலையில் இருந்து இன்னொரு நிலைக்கு உருமாறும் செயற்பாட்டை கயத்திலிருந்து ஆரம்பிப்பதை வலியுறுத்துவார். நவீன கோட்பாட்டில் உண்மையான நானிலிருந்து (Real "I") நாடகத்திற்கான நானிரு (Dramatic "I") உருமாறுதல் குறிப்பிடப்படுகிறது (Benedetti 1998: 04). தனது கயத்திலிருந்து பாத்திரத்தை உருவாக்காது மற்றவரைப்பார்த்து கிளிப்பின்னை போல (Parrot - Fashion) பாவனை பண்ணுதலை ஸ்ரீனிவஸ்வல்கி திராகரிகிகிறார் (Stanislavski 2008: 612) தனது காவத்து நடிக்கர்கள் மீதான குறைபாடாக அவர்கள் தங்கள் மனம்

போன போக்கிலும் சிலிமா நடிக்கரை மனதில் வைத்தும் நடிவாது நடிப்பில் பாத்திரங்களிற்கு ஏற்பவும், நன்றாக உணர்ந்தும் நடிக்க வேண்டும் என்கிறார் (சொர்ணலிங்கம் 1968 : 51). பாத்திரங்களை கயத்தில் இருந்து இயல்பொடு படைக்கப்படல் வேண்டும் என்பது இன்றும் எதிர்கொள்ளப்படும் பெரிய சவாலாகும்.

**பண்புடன் பண்புணர்ச்சம் (Character Embodiment)**  
கவையரக சொர்ணலிங்கம் பாத்திரங்களை வடிவமைத்த முறைமை ஆழமான நோக்கு வாய்ந்தது. உதார்த்தவாத அரங்கியே பல பிரயோகங்கள் பாத்திர உருவாக்க முறைமைக்கு கையாளப்பட்டதற்கு சடாக இவரால் செய்யப்பட்டது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். குறிப்பாக தத்தன், கனி, செம்படவன், விகவாமித்திரர் போன்றவை அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கவைகளாகும். நடிக்கனி கயத்திலிருந்து (Self) நாடக நாவிற்கு (Dramatic "I") அதாவது பாத்திரத்தை உருவாக்கும் நடைமுறைக்கு போலும்போது கவாணுபவமும் மற்ற மனிதர்களது நோற்றம், நடத்தை, குரல்வாகு என்பனவும் அவதானிக்கப்படும். ஒரு மனித பாத்திரத்தை உருவாக்க பல மனிதர்களது (சிறியவள், பெரியவள், வயோதிகர் என எண்ணத்தரப்பினரும்) பண்புகள், பெய்லிகள், போக்குகள் உள்வாங்கப்பட்டு அப்பாத்திரத்தின் பண்பு பொதுமைப்படுத்தப்படும். அந்தவகையில் ஒரு பாத்திரத்தின் குரல் சார்ந்த பெணதிகம் சார்ந்த, உணவியல் சார்ந்த பண்புகள் எவ்வாறு முறைப்படி அவதானிக்கப்பட்டு உருவாக்கப்பட்டன என்பது கீழ்வரும் விளக்கங்களில் தெளிவுபடுத்தப்படும்.

"வேதான உலகம்" எனும் நாடகத்தில் வரும் தத்தன் எனும் பாத்திரத்தின் பேச்சு முறைமை தென்னிந்திய நாட்டுப்புறப்பேச்சு என்பதால் சொர்ணலிங்கத்திற்கு அது கடினமாக இருக்கவே ஒரு பாங்க்காரனின் மடல் அவ்வாறு பேசுவதை அறிந்து அவனோடு பலமுறை பேசிப்பழகி அந்த பேச்சு முறைமையை பெற்றுக்கொண்டார் (சொர்ணலிங்கம் 1968: 60, 61) அதே போல பாத்திரத்தின் நோற்றத்திற்கும் சில

துணுக்கங்களைக் கையாண்டார். ஐந்து அடி பதினொரு அங்குலம் உயரம் கொண்ட மெல்லிய தோற்றமுடையவரான இவர் தொப்பைப் பரத்திரமான தத்தணை சிருக்ஷிக்க உடம்பானவர்களின் நிலை, திரும்பல் போன்றவற்றை அவதானித்து, காலை அடைதிந்ரும் தன்மையையும் கண்டறிந்தார். அதே போல பருத்த உடம்பிற்கு பருத்த தொளி இருக்கும் என்பதனையும் கண்டறிந்தார். ஒரு பழமொழியையும் குறிப்பிடுகிறார். "Heavy bodies stand on broad bottoms" (பாரமான பொருட்கள் அகன்ற அடிப்பகுதிமீது நிறுத்தப்பட வேண்டும்). ஓர் உடல்பருத்த நாடக பாத்திரத்தின் புகைப்படத்தையும் சேக்ஸ்பியர் காலத்து உடுப்பையும் உள்வாங்கி பருத்த தேகத்தை உடையால் உருவாக்கினார் (சொர்ணலிங்கம் 1968 : 60,61,62).

உருவம் கொடுத்தார். தனது வீட்டிற்கு வரும் பேத்திவின் சிரிப்பையே கூனியின் சிரிப்பாக வடிவமைத்தார். எல்லாமாக இருபத்தைந்து மூப்பது வயோதிப்பப் பெண்களை அவ தாளித்து சேர்த்த படைப்புத்தான் கூனிப் பாத் திரமாகும். முகச்சுருக்கு விழுந்த தோற்றமுடைய படங்களைப் பார்த்து சுருக்கு விழுவதை முகத்தில் மட்டுமன்றி கைகள், பூங்கை போன்றவற்றிலும் சுருக்கு விழுவது போல் ஆக்கினார். தனது படிக்கும் காலத்து அனுபவம் ஒன்றால் ஓட்டை விழுந்த பல்மையும் வடிவமைத்தார் (சொர்ணலிங்கம் 1968: 79,80,81). இங்கு 'கற்பனை செய்து' என்பது பாத்திரவருவாக்கத்தில் மிக முக்கியமானதாகும். அதாவது காண்பவற்றை கற்பனை செய்து வளர்த்து தன்வினையப்படுத்தல் மிக முக்கியமான அம்சமாகும்.

செம்படவன் எனும் பாத்திரத்தை கடற் கரையில் வாழ்பவர்களின் தோற்றத்தோடு பொருந்துமாறு உருவாக்கினார். அத்தோடு மேலதிகமாக பாத்திரத்தின் முழங்கையில் சிறங்குப் புண்போவையும் செவ்வு மாத் திரமன்றி அடிக்கடி அதை சொறித்தும் கொள்வாராம், சிவர் அதை உண்மையான புண் என்றே நம்பியும் விட்டனாம் (சொர்ணலிங்கம் 1968: 111,112). விண்வாமித்திரர் பாத்திரத்தை நடிப்பதற்கு அவரது உடம்பு ஆரம்பகாலத்தில் மெல்லியது என்பதால் ஒவியத்தில் கையாளும் வெண்மை, கருமையை தேகத்தில் ஏற்படுத்தி தூரத்தே சற்றுப்பெரிதாகத் தெரியும்படி ஆக்கினார். அதே போல நாடகம் நடிப்பதற்கு முதன்நாள் 'தண்டா எடுத்து' பாரம் தூக்கும் உடற்பயிற்சி உடம்பு அடுத்த நாள் தியிர்த்து நிற்க உடலில் ஒரு தோ விழைப்பை உண்டு பண்ணினார். (சொர்ணலிங்கம் 1968: 121). "என்னால் நடிக்கப்பட்ட நாற்பத்தைத்து, ஐம்பது பாத்திரங்களுள்நான்பெருமைப்படுவது விசுவாமித்திரன் பாத்திரம். இதுவே மிகக் கடினமானது" (சொர்ணலிங்கம் 1968 : 120). D.S சேனநாயக்கா பாத்திரம் ஒரு பொது நிகழ்விற்காக நிகழ்த்தப்பட்டது. ஒரு நிகழ்வில் இவர் சேனநாயக்காவின் நிற்கு, அசைவு,

முக்திவை போன்றவற்றைக் கவனித்து அது போலவே பாவனைபண்ணி செய்தாராம். (சொர்ணலிங்கம் 1968 : 177). வழமையில் ஒரு பாத்திரத்தை உருவாக்க பலரிடமுள்ள பண்புகளை இணைத்துக்கொள்வார் ஆயினும் இப்பாத்திர உருவாக்கம் ஒருவரை அப்படிவே முன்னிலைப்படுத்துவதாக அமைந்திருந்தது குறிப்பிடத்தக்கது.

பாத்திரங்களின் தோற்றங்களை ஒரு ஒலியம் போல ஆக்கியிருக்கிறார். புகைப்பட அணு பவமும், ஓரளவு சித்திரக்கலை ஞானமும் இவருக்கு உதவியிருக்கிறது. விஸ்வாமித்திரர் பாத்திரத்தை ஆக்குவதில் ஒரு ஒலிய துட்பத்தைக் கையாண்டுள்ளார். ஒலியத்திலும் புகைப்படத்திலும் ஒளியாலும் திரமாலும் தோன்றும் பாத்திர தோற்றப்பொலிவு வேறுபாட்டை அரங்க வேட உடை ஒப்பணையில் கையாண்டார். அவரது கருத்துப்படி ஆராட்சியும் அனுபவமும் இதற்கு வேண்டும் என்று வலியுறுத்துகிறார். எனினும் உண்மையில் அவருக்கு அதனோடு கூடவே அவதானமும், ஆக்கத்திறமும் (Creativity), கற்பனையும் கூடவே அதிகம் இருந்திருக்கிறது. அவைகள் கலை கடுபாட்டிற்கு அத்தியாவசியமானவைகளாகும். பாத்திரத்திற்காக ஒரு நடிகன் உடனையும் மனத்தையும் தயார் ப்படுத்தினாலும் இரண்டாம்தர மூலக்கூறான ஒப்பனை எவ்வாறு பாத்திரத்தினுள் உள்நுழைய உதவும் என்பதனை "...ஒப்பனை செய்யும் போதே ஒரு நடிகன் தனது பாத்திரத்தின் குணங்களை உணர்ந்து அதற்கேற்றவாறு செய்யான். அதனால் அவன் அந்தப் பாத்திரமாவே மாறிவிடுவான் என்று சொல்லலாம்..." என்று குறிப்பிடுகிறார்.

அடுத்து, சம்பந்த முதலியார் தனது பாத்திர உருவாக்கத்தில் எவ்வகையான துட்பங்களைக்கையாண்டார் என்று பார்ப்பது சொர்ணலிங்கத்தில் பாத்திரவுருவாக்க முறைமையை விளக்கிக்கொள்ள உதவிபுரியும். சம்பந்த முதலியார் முகம் மெலிந்த தோற்ற முள்ள பாத்திரமாக நடிப்பதற்காக ஒரு மாத காலம் ஒரு வேளை உணவுடன் இருந்து,

மெலிந்தபின்னர் அப்பாத்திரமேற்று நடித்தார் (சம்பந்த முதலியார் 1998டி: 116). தூக்கத்தில் நடக்கும் விவாதி கொண்ட பெண் பாத்திரமாக நடிப்பவருக்கு அப்பாத்திரத்தின் பண்புகள் பற்றிக் கூறுவதற்காக பல ஆய்வினை வைத்திய நூல்களில் இந்தோல் பற்றிய விடயங்களைபடி, அறிஞரிகளையும் வாசித்து அதித்து பின்னர் அப்பாத்திரத்தை ஏற்று நடிப்பவருக்கு அனைப் பற்றி தெலிவுபடுத்தி அப்பாத்திரம் யதார்த்தபூர்வமாக உண்மைத் தன்மையோடு அமைவதற்கு வழிவகை செய்தார் (சம்பந்த முதலியார் 1998டி: 276). கத்திராத்தித்தயம் எங்கிப்பநாத்திரம் உளநோயைப்பாதிக்கப்பட்டு இருந்ததால் சம்பந்த முதலியார் இந்த பாத்திரத்தை நடிப்பதற்காக சென்னைலுள்ள உளநோய் வைத்திய சாலைக்குச் சென்று உளநோயால் பாதிக்கப்பட்டவர்களது நடத்தைக் கோலங்களை அவதானித்ததோடு தெருவில் அநாதரவாகத் திரியும் மனநோயால் பாதிக்கப்பட்டவர்களை பின்தொடர்ந்து அவதானித்து கிட்டத்தட்ட இரண்டு மாதங்கள் செலவழித்து தனது பாத்திரத்தை உருவாக்கினார் (சம்பந்த முதலியார் 1998டி: 222).

#### பாத்திர தேர்விற்கான முன்னறிவு

பாத்திர தேர்வு (Audition) பல்வேறு வழிமுறைகளில் செய்யப்படுகிறது. தொழில்முறை அரங்குகளில் (Professional theatre) அது கடுமையான தேர்வாகவும் பயில்முறை அரங்குகளில் (Amateur theatre) சற்று தளர்வாகவும் கைக்கொள்ளப்படுகிறது. நிறுவனம் சார்ந்த தொழில்முறை அரங்குகளில் தேர்வில் நடிகனிடம் புத்திக்கூர்மை, உணர்ச்சி, நேர்மை, வேறுபடும் தன்மை, எளிமை, ஆய்வுமனப்பாங்கு, நகைச்சுவை, கைரியம், சக்தி, திறன், கூட்டுறவு, நெகிழ்ச்சி (Merlin 2010: 81) என்பனவும், அதேபோல திறன் அறியும் நோக்கில் சிறு நிகழ்த்திப்பார்த்தலின்போது, செய்வியல் நாடக பகுதியும் தயீன நாடகப்பகுதியும், நகைச்சுவைபகுதியும் கோகபகுதியும் நிகழ்த்திப்பார்க்கப்படும் (Griffiths 1998: 56). "சிறிய புதிதளித்தனாலேயே நடிகரின்

கற்பனையை பரீட்சிக்கவும் அவரது உடல்நார் உணர்ச்சிநார் வரையறைகள் வெளிப்படவும் முடியும்" (Cohen and Harrop 1984: 225). குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் தனது தேர்வு முறையில் எழுத்துரு வாகியப்பைக்கொண்டும் நடிகரின் தனிப்பட்ட திறன்களை தெரிந்து வைத்துக்கொண்ட முறையிலும் பாத்திரத்தை தெரிவித்தோடு எதிர்பாராத நடிகர்களிடமே தமக்கு பொருத்தமான பாத்திரத்தை தேர்வு செய்யும்படிவிட்டும் பல வழிகளில் மேற்கொள்வார்<sup>2</sup>. சிதம்பரநாதன் நடிகரின் தனிப்பட்ட திறன் களை தெரிந்து வைத்திருப்பினும் முழுமையாக புதினசித்தல் முறைமையையே அதிகம் கையாள்வார்<sup>4</sup>. நடைமுறையில் சில வேளைகளில் தேர்வு முறைகளில் சிக்கல்களும் ஏற்படுவதுண்டு. சண்முகலிங்கத்தின் கருத்துப்படி தேர்வில் சிறப்பாக வெளிப்படுத்தும் நடிகர் விதிவிலக்காக ஒத்தினை மற்றும் ஆற்றுகையில் துண்காது போளும் சந்தர்ப்பமும் உண்டு என்று குறிப்படுகிறார்<sup>5</sup>. எனவே ஒட்டுமொத்தமாக தேர்வை செய்வதற்கு மிகுந்த துண்ணரிவு தேவைப்படுகிறது. அந்தவகையில் சொர்ணலிங்கத்தின் அணுகுமுறை அக்காலத்திலேயே முதிர்ச்சியுடன் இருந்ததை கண்டு கொள்வோம். அதாவது அவர் தேர்விற்கான அறிவை ஒரு 'ஞானம்' என்கிறார் (சொர்ணலிங்கம் 1968: 38).

\*எவரொருவருக்கு எந்தெந்தப் பாத்திரங்கள் பொருந்துமென்று அறிவதற்கு ஒர் இயற்கையான துண்ணரிவு வேண்டும். இந்த அறிவு எவ்வோரிடத்திலுமிருக்கலாம் என்று சொல்ல முடியாது. புகழ்கத்திலிருந்தோ அல்லது மற்றவர்களின் போதனையில் இருந்தோ கற்றுக்கொள்ளக் கூடியதுமல்ல. அவதானத்தில் இருந்தே அந்த அறிவு பிறக்க வேண்டும். நாடகத்தையோ அல்லது அதன் பாத்திரங்களையோ குணங்களையோ நன்றாக படித்து உணராதவர்களாலும், நடிகரின் தன்மைகளை அவதானிப்பதற்குரியவர்களாலும்

நடிகரைத் தேர்ந்தெடுக்க முடியாது. ஆந்தோடு பாத்திரங்களுக்கான நடிகரைத் தேர்வும் பொது குறித்த நடிகரில் அந்த பாத்திரத்திற்கான தேற்றம், திறவு, நடை, பேச்சு, அபிப்பாய், குணத்தை சித்தரிக்கும் வல்லமை என்பவற்றை அவதானிக்க வேண்டும்" (சொர்ணலிங்கம் 1968: 38).

பொதுவாக சொர்ணலிங்கத்தின் பாத்திர தெரிவில் ஏற்கனவே தான் காணும் ஆட்களையெல்லாம் அவர்களது தேற்றம், கபாவம், பேச்சு மூலம் அவர்கள் என்ன பாத்திரங்களுக்கு பொருந்துவார்கள் என கவனித்து வைத்துக்கொள்வார். குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் திருநெல்வேலியில் அமைந்துள்ள YMCA யில் மேடையமைத்துக்கொண்டு நிற்கும் பொது விளையாட்டாக பேசிய வசனத்தை மணதி வாங்கி எதுவும் காட்டாது இருந்துவிட்டு பல நாட்களின் பின்னர் "தேரோட்டி மகன்" என்கிற நாடகத்தில் அரக்கனை பாத்திரம் ஏற்று நடப்பதற்கு அவரை அழைத்திருந்தார்<sup>6</sup>. அதே போல ஒரு பெண் பாத்திரம் நடப்பதற்கு பாலசிங்கம் என்பவரை தேர்ந்து கண்டு நினைத்தபடியால் அவரைத் தேடிச் சென்று பெண்ணாக நடக்க இணங்குவித்தார். (சொர்ணலிங்கம் 1968: 86) யாரையும் திருப்பிப்படுத்துவதற்காக பாத்திரம் கொடுப்பதையோ அல்லது கொடுத்து பொருந்தாவிடின் மாற்றுவதையோ அவர் விரும்பவில்லை. (சொர்ணலிங்கம் 1968: 53) சில விடயங்களை புதினசித்தல் போல உடனே அந்த இடங்களில் கண்டுபிடித்துச்செய்யும் ஒரு வழக்கு இவரிடம் காணமுடிகிறது. உதாரணமாக 101 விவாதிக் கிழவனை நிலைமைகளுக்கு ஏற்ப மாற்றி அமைத்து செய்திருக்கிறார். (சொர்ணலிங்கம் 1968: 148) அதே போல பொது நிகழ்வில் உடனே ஒரு பாத்திரம் செய்யவேண்டி இருந்ததால் செங்கல்தூள், கரி, கண்ணாம்பு இவற்றை பூசி சனக்கூட்டத்தின் போர் இவையால் போர்த்தி கருட்டும் பற்றிக்கொண்டு நிற்க கண் காணிய்பாளர் அவரை கலைக்க வெளிக்கிட்டடனராம் பாத்திரத்

தெரிலில் முற்கூட்டிய அவதானிப்பும் பொருத்தப் பாட்டையும் கருத்தில் கொண்டதோடு முகமென் பார்த்தவை அரவே நிராகரித்தார். அத்தோடு பாத்திரங்களை வழங்கி, நடித்துப்பார்த்துவிட்டு மாற்றும் முறையை விரும்பாதிருந்தார். அதற்கு காரணம் அம்முறை மனக்கசப்பை ஏற்படுத்தும் என்கிறார் (சொர்ணலிங்கம் 1968:38).

#### குரல் வெளிப்பாட்டுக்கிறதும் குறைபாடுகளும்

இத்தாலிய பெரும் நடிகன் சல்வினியிடம் (Tommaso Salvini 1829-1915) "நீங்கள் ஒரு நடிகனாய் இருப்பதற்கு உங்களுக்கு என்ன தேவைப்பட்டது?" என்று கேட்ட போது அவரது பதில் "குரல். குரல்; இன்னும் அதிக குரல்" எனப்பதிலளித்தார் என எர்னஸ்ட்லவன்சி தனது தூலிஸ் (An Actor's Work) குறிப்பிடுகிறார் (Stanislavski 2008: 382). இவர்களைத்தமிழ் சமகால அரசர்களின் தலைமுறையினர் எதிர்கொள்ளும் பெரிய பிரச்சனை குரலாகும். வாய்பேசத் தொடங்கியதும் முதற்காட்சியின் உயர்ச்சி மெதுவாய் கீழிறங்கத் தொடங்கிவிடும். நடிகர்கள் சொர்ணலிங்கத்தின் குரல்சார்ந்த விடயங்களில் கற்றுக்கொள்ள வேண்டியதில் அவர் வலியுறுத்துவது சங்கீத அறிவையாகும். நடிகராக வரவிரும்புவவர் அவ்வது அரங்கப்பயில்வோர் அடிப்படைச் சங்கீதம் கற்பு குரலை முழுமைப்படுத்தும் என்பது சொர்ணலிங்கத்தின் முன்வைப்பாகிறது. அரங்கப்படவிதானத்தில் நடிப்புப்பகுதியின் ஒரு அங்கமான குரல் பயிற்சியில் சங்கீதப்பயிற்சியானது குரல் விருத்திக்கு உதவியெய்யும். இது ஒலிபெருக்கியில்லாது தவிர வசனம் பேசி நாடகம் நடிப்பதற்கான சவாச வடிவமைப்பை அதிகரிக்கும். சொர்ணலிங்கத்தின் குரல் மண்டபத்தில் எவ்வளவு தூரத்தில் பின்னிரு இருப்பவருக்கும் அட்சரகத்தியோடு கேட்கும் அளவிற்கு திறம்பட இருந்ததாக கலையரக தனது காலத்து இளம் நடிகர்களுக்கு குறிப்பிடுகிறார் "மண்டபங்களிலும் நாடகங்கள் நடக்கும்

போது ஒலிபெருக்கியில்லாமல் நடிகரும் பின்வாங்குகிறார்கள்" (சொர்ணலிங்கம் 1968: 05). தனது அனுபவத்தின் படி தன் சிறுவயதில் சாமிநாத முதலியாரின் பாட்டு முக்கால் மைல் தூரம் வரை கேட்டதாக குறிப்பிட்டிருக்கிறார். பதினெட்டு வயதான குரல்களில் பேசக்கற்றுக்கொண்டிருக்கிறார். மாறுபாடான குரலில் பேசினால் அதே மாதிரிக் குரலின்தான் பாடியுமிருக்கிறார் (சொர்ணலிங்கம் 1968: 61). அவ்வாறு பாடுவதால் குரலில் அநாவது நான்கு கிழவர், மூன்று கிழவிகள், ஒரு கணக்குபின்னை என்போரை வெவ்வேறான வயோதிபக் குரல்களில் தனிபயனாய் பேசிக்காட்டுவது என்பது உள் மையான ஆற்றலை வெளிப்படுத்துகிறது. (1968 : 192). குரல் பயிற்சிகளின்போது வேறுபட்ட குரலில் பேசும் பயிற்சிகள் கவனத்தில் கொள்ளப்பட வேண்டும். ஏனெனில் சமகால பயிற்சிகளில், பாத்திரவேறுபாடுகளிற்கிணங்க குரல் வேறுபாடுகள் கவனத்தில் கொள்ளப் படுவதில்லை மாறாக ஒரேமாதிரியான குரலியேயே (stereotype) போடுபவது ஒரு குறைபாடாகும்.

#### உணர்ச்சியும் உணர்ச்சியும் (Emotion and sensibility)

சொர்ணலிங்கம் நடிகனின் உணர்வார்ந்த வெளிப்பாடுகள் எதிர்வினைகள் எப்படி அமைந்திருக்க வேண்டும் என்பது பற்றி தனது தூலிஸ் பல இடங்களில் குறிப்பிடுகிறார். நேரடியாக நவீன அரங்கக்கோட்பாடுகளில் கூறப்படுவதுபோலில்வாவிட்டாலும் அதன் சாரம் புலப்படுமாறு விளக்கங்கள் தந்துள்ளார். துடிகளின் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டுக்கலை பற்றி பல்வேறு விஞ்ஞான ஆய்வுகள் வெளிவந்திருக்கின்றன. "உண்மை வாழ்க்கை உணர்ச்சி வெளிப்பாடும் கலைத்துவமாய் ஆக்கப்பட்ட உணர்ச்சி வெளிப்பாடும் ஒரு உடலியல்சார் தொடர்பை இரண்டுமே சைத்திருக்கின்றன. ஆயினும் இரண்டுமே வேறுபட்டவைகளாகும்." (Zarrilli 1998: 84). இம்மேற்கோளின் தொடர்ச்சியில் வாழ்வில்

ஏற்படும் ஒரு உணர்ச்சி நிலை உடனே மாற்றமுடிவாததாகவும் ஆனால் நடிகனால்தான் ஒன்றிலிருந்து இன்னொன்றுக்கு மாறிச்செல்ல முடியும் எனப்படுகிறது. சொர்ணலிங்கத்தின் நடப்பில் 'மனோகா' நாடகத்தில் மானவிரும் காட்சியில் உணர்ச்சிகளை அடிக்கடி பலதரம் மாற்றும் இடமாகையால் சிறக்காரம், சோகம், அனுதாபம், வேறுபாடு, கோபம், வீரம் போன்ற உணர்ச்சிகளை மாற்றி மாற்றி நடிகத்தாக குறிப்பிடுகிறார். இவரது நடப்பில் பண்பாடு சார்ந்து வரும் பரத நடன மூலமான மூக வெளிப்பாடு இவரிடம் செய்வாக்கு செயல்திற்ப்புக்கிறது. உண்மையில் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டின் காட்டி மூலமாக இருக்கிறது. செயற்கை பாங்கின்றி உணர்வோட்டம் கலந்தே வெளிப்பாடுகள் இருந்திருக்கின்றன என்பது பல இடங்களில் வரும் உதாரணங்கள் மூலம் அறியமுடிகிறது. ராம் துவங்க தொனி அமைத்து பேசுவேண்டும் என்பதை சம்பந்தமுதலியாரிடம் எழுதிக் கேட்டதில்தான் கொண்டதாக குறிப்பிடுகிறார் (சொர்ணலிங்கம் 1968: 85)

நடிகள் ஒரு பாத்திரம் ஏற்க வேண்டுமாயின் முதலில் சமநிலை பெறவேண்டும். அதன்பின் தான் நடிகள் பாத்திரமாக மாற்றமுடியும் "நடிக் கப் போகும் போது நடிகனின் மனதில் எவ்வித சிஸ்டெமியூக்கக் கூடாது. இருக்குமானால் எப்படி நடிகத்தாலும் திருப்தி ஏற்படாது" (சொர்ணலிங்கம் 1968:102). நடப்பில் ஒரு கண நேரம் (Timing) பற்றி குறிப்பிடுகிறார். இதுவும் முக்கியம் வாய்ந்த ஒன்றாகும். கொடுத்தல் வாய்க்கலில் (Taking and giving) ஒரு கணம் பித்தினால் அதன் அந்தமும், இவையும், உண்மையும் குழம்பியிருக்கும். அவர் பிரதானமாக வலியுறுத்துவது கணம் பித்தினால் அதன் உணர்ச்சி கெட்டுப்போகும் என்பதாகும் (சொர்ணலிங்கம் 1968: 55). இந்த கண நேரம் என்பது தாளத்துடன் தொடர்புபட்டது. நடிகரின் தாளகதி அவரது கவாசத்துடன் தொடர்புபட்டது. உணர்ச்சிசார்ந்த ஆய்வுகளில் கவாசகதியும் வாயின் திற்படு மூடுபடு நிலையும் உணர்ச்சி நிலைகளுக்கமைமய வேறுபாட்டிற்கும் (Bloch and others 1998:

201,202). அதாவது உணர்ச்சி கவாச, தாளகதி வேறுபாடுகளுக்கும் அவ்வேறுபாடுகள் கண நேர மாறுபாடுகளோடும் தொடர்புநிற்கும். சரவணமுத்து கைகேசியாகவும் இவர் கவாசாகவும் நடத்த போது இருவரிடையேயும் நல்ல வினக்கம் இருந்ததால் செயலும், எதிர் வினையும் (Action and reaction) சரியாக வெளிப்படுத்துவார்களாம். இவர் எதிர்வினையை By-play என்று குறிப்பிடுகிறார் (சொர்ணலிங்கம் 1968: 81). இதே விடயத்தை சம்பந்த முதலியாரும் குறிப்பிடுகிறார் (சம்பந்த முதலியார் 1998டி: 309). ஒருவர் பேசும் போது அது தரும் பொருளையும் உணர்வையும் மற்றவர் முகத்தில் காட்டும் துட்டம் நடப்பில் முக்கியத்துவம் படுத்தப்பட்டிருந்தது. அதாவது தனிப்பட்ட முறைசாரி தாளம் மட்டுமன்றி அவை கூட்டாகவும் மேடையில் முன்வினைப்படுத்தப்படும்.

சோக உணர்ச்சியென்றால், அதைக் கடுமைமாக பயின்று அது பார்போருக்கு ஏற்படுமாறு செய்திருக்கிறார் (சொர்ணலிங்கம் 1968: 64). நாடகங்களில் உணர்ச்சிகளை தீவிரப்படுத்துவதற்கே பாட்டுகள் சேர்க்கப்படுகின்றன என்கிறார். அந்தப் பாட்டும் சங்கீத வித்துவான்களிடம் பாடிப்பழக வேண்டும் என்பதோடு சினிமாவில் வாயாட்டி பாட்டின் ரசத்தை (உணர்ச்சியை) கொண்டு வரமுடியாது என்பது அவரது கருத்து நிலையாக்கக்காணப்பட்டது. (சொர்ணலிங்கம் 1968: 53).

**கட்டுப்பாடொழங்கும் அர்ப்பணிப்பும்.**

நடிகரடம் இருக்க வேண்டிய முக்கிய பண்பாக மூலக்கறாக ஒழுங்கை (discipline) சொர்ணலிங்கம் வலியுறுத்துகிறார். ரொபெட் கொகென் (Robert cohen) என்கிற அரசுக் நிபுணர் தனது நூலான "அரசுக்கு: கருக்கம்" (Theatre: Serief) என்பதில் நடிகனின் சாதனமாக (The Actor's Instrument) இரண்டு விடயங்களைக் குறிப்பிடுகிறார்: நிர்வாக ஒழுங்கு - நாடக ஒத்திகைக்கு ஒப்பணைக்கு நேரத்திற்கு நிற்க வேண்டும். (சொர்ணலிங்கம் காலத்தில் மணி அடிக்கப்படும்.) மற்றது கலைத்துவ

ஒழுங்கு அதாவது நினைத்ததெல்லாம் நடிப்பதல்ல பாதிரித்திற்கு, நாடகத்திற்கு, நெறியாளரின் வியாக்கியானத்திற்கு ஏற்ப நடித்தலாகும். அதே நேரம் "நடிகனின் செயல் எல்லை" (Actor's orbit) இருக்கிறது. அதற்குள் நெறியாளரோ யாரோ உள்ளுழையக்கூடாது. சொன்னலிங்கத்திடம் இந்த ஒழுங்கு முதன்மை பெறுவதைக் காணமுடியும். இதைப்பற்றி சொர்ணலிங்கத்தின் தூறுக்கு ஆசியுரை வழங்கிய பொ.செல்வரத்தினம் அவர்கள் குறிப்பிடும் போது நடிகனின் ஒழுங்கு மட்டுமல்ல பொறுப்பும், கடமை உணர்வும் வேண்டும் என்பதில் சொர்ணலிங்கம் அக்கறை கொண்டிருந்தார் என்று குறிப்பிடுகிறார்.

ஒரு நாடகம் மேடையேற ஒன்பது நாட்கள் முன்னராக கலைவரசின் அண்ணன் இறந்துவிட்டார். நடிப்பதா இல்லையா என்று தனது தந்தைக்கு கடிதம் எழுதிக்கேட்க தந்தை ஆங்கிலத்தில் பதில் கடிதம் எழுதினார். "If you have attended your office after your brother's death, I see no reason why you should not act in this play. The duty is the same in both cases. The only difference is in one place you are paid and in the other you do not receive a payment" ("உன் சகோதரன் மரணமடைந்த பின் நீ உன் அலுவலகத்திற்குப் போயிருப்பாயாயின் இந்த நாடகத்தில் ஏன் நடிக்கக்கூடாது? இரு இடங்களிலும் கடமை ஒன்றுதான் வித்தியாசம் என்னவென்றால் ஓர் இடத்தில் நீ சம்பளம் வாங்குகிறாய், ஆனால் மற்றவிடத்தில் இதை பெறவில்லை (சொர்ணலிங்கம் 1968: 50).

நடிகர்களுக்கு தவிர்க்க முடியாத பெரும்நெருக்கடிகள் மேடையேற முன்னர் வருவதுண்டு. மேற்படி சம்பவம் போல சொர்ணலிங்கத்தின் சக நடிகருக்கு தாய் இறந்துவிட்டார் என்ற செய்தி அறிந்தும் சில நிமிடம் அழதுவிட்டு, அந்நடிகர் மேடையேறி நகைச்சுவை பண்பு கொண்ட நாடகத்தை நடித்து முடித்தார். இவ்வாறானதொரு பொறுப்புணர்வு அரசுகில் முக்கியமாகிறது. இதே போன்ற சம்பவம் வந்தால் வேறு

துறையில் தவிர்க்கக் கொள்ளலாம். ஆனால் அரசுகில் தவிர்க்க முடியாது. எனவே கட்டுப்பாடும் ஒழுங்கும் அரசுகில் சிறப்பிடம் பெறுகிறது. "நாடக வாழ்க்கை இலேனானதாக இருக்காது. போராட்டம் நிறைந்தது எவ்விதம் எல்லாவற்றையும் தாங்கும் ஒர்மம் இருக்க வேண்டும்" என்கிறார். (சொர்ணலிங்கம் 1968: 41). அவர் குறிப்பிடும் நாடகம் மேடையேறும் வருமிடர்கள்: நடிகன் விலகிச் செல்வான், உறவுக்கு மரணம் வரும், நடிகைக்கு கரும் நோய் வரும், குரல் அடைக்கும், நாட்டு, இயற்கைக் குழல் மாறும், குடும்ப இடையூறு வரும், நாடகநட்டிகள் கூட சுழன்று விரும், ஆனால் எல்லாவற்றையும் சமாளித்து எதிர் கொண்டு நாடகத்தை மேடையேற்றுவது கடமைவாக கொள்ள வேண்டும் என்பதை வலியுறுத்துகிறார்.

**பார்ப்பவர் நடிக்க உடையணை** (Interaction of Spectator and Actor):

ஆற்றுவோருக்கும் பார்வையாளருக்கும் இடையிலான ஊடாட்டம் அரசுக ஆற்றுகையில் மிகமுக்கியமானதாகும். ஏனெனில் நாடகம் இரத்தமும் சதைமரணம் உயிருள்ள பார்ப்போர் ஆற்றுவோர் தொடர்பாடலைக்கொண்டுள்ளது குறிப்பிட வலி கூறுகிறார் \* ஒரு பார்வையாளனும் இல்லாமல் அரசு இருக்க முடியுமா? ஆற்றுகையை நிகழ்த்துவதற்கு குறைந்த ஒரு பார்வையாளனாவது தேவைப்படுகிறான் \* (Grotowski 2002: 32). குறிப்பிடவலி என்பவர் எர்னஸ்த்லாங்கி குறிப்பிடும் பௌதீகசெய்வை (Physical action) நடிகருக்கும் பார்ப்போருக்கும் இடையிலான உறவாக வலியுறுத்துகிறார் (Merlin 2010: 190). பேர்டால் பிரிச்ச்ட் (Bertolt Brecht) தனது பார்வையாளரை அந்நியமாதல் முறைமையில் வைத்திருக்க விரும்பினார். சொர்ணலிங்கமும் நடிகர் நடிக்கும்போது பார்வையாளரின் நேரடித்தொடர்பையும் ஊடாட்டத்தை யும் விரும்பினார். பார்வையாளர் தெரியும்போதுதான் நடிக்கும் உத்துவியை பிறக்கிறது என்பதில் நம்பிக்கை கொண்டிருந்தார். "...தாம் நடிப்பதை

இரசிகர் எவ்வாறு உணருகிறார்கள் என்பதை நாடக நடிகர் அறிய வேண்டியதவசியம். அப்பொழுதுதான் தாமும் உணர்ச்சியுடன் நடிக்க முடியும். சம்மா இருட்டில் நின்று நடிப்பதால் உணர்ச்சி எப்படி வரும், முகபாவங்கள் எப்படி அமையும்? இயந்திரங்கள் போல நடமாடவேண்டியதுதான். "சொன்னலிங்கம் 1968: 74). இயந்திரவியல் ஊடகங்களின் நடிப்புப் போலல்லாது பார்ப்போர் முன்னிலையிலான நடிப்பு வேறுபட்டிருக்கிறது. அவர் ஆங்கிலத்தில் குறிப்பிடும் பார்ப்போரிடத்திலிருந்து பெறும் தூண்டல் முக்கியமானதாகும். ("An actor often draws his inspiration from the audience") (சொன்னலிங்கம் 1968: 74). ஒரு நடிகன் தன் அகத்தூண்டலை பார்ப்போரிடமிருந்து உருவாக்குகிறான். நடிகன் தன் பாத்திரத்தின் உருவாக்கத்தையும் செய்மைப்படுத்தலையும் பார்ப்போரின் அபிப்பிராயங்களாலும், எதிர்வினைகளாலும் மேம்படுத்துவார். ஒரு நடிகன் உருவாக்கத்திற்கு இது முக்கியமானது. "இன்றைய பார்வையாளனது துண்ணறியுதல் நடிப்பை இரசிப்பதில் போதாமல் இருப்பதாயும் அவர்கள் வெறும் நகைப்பை பார்த்து பழக்கப்பட்டு விட்டார்." என்றும் குறிப்பிடுகிறார். (சொன்னலிங்கம் 1968: 81).

ஒரு நடிகனுக்கு புகழ் ஒரு துண்டியாகவும், வெருமதியாகவும் இருக்கிறது. அத்தூண்டலே உடைப்பாக்கத்திற்கான ஒரு உந்து சக்தியாகவும் கொள்ள முடியும். அதை ஒரு கேவலமான உணர்வாகக் கொள்ளக்கூடாது. அது பற்றி சொன்னலிங்கம் குறிப்பிடுவது: "...ஒரு நடிகன் பெரிய பொற்குவியலைப் பட்டியத்தைப் பாரக்கியும் தான் செய்து காட்டியதை மற்றவர்கள் அவதானித்து இரசித்தார்கள் என்று அறியும் போது அணைந்த சந்தோஷ மடைவான்" (சொன்னலிங்கம் 1968: 81).

ஒரு நடிகர் தான் ஏற்கும் பாத்திரத்தின் முதலாவது பார்வையாளர் அவராகவே இருக்கிறார், இரண்டாவது பார்வையாளர் தெரியாளராக இருக்கிறார் மூன்றாவது

பார்வையாளர்தான் பொதுப்பார்வையாளராக இருக்கின்றனர். "யுனோசுரா" நாடகத்தில் எங்கிலி அறுக்கும் காட்சியில் எப்போர் கண்களிலும் தீர்வுடையும், பாத்திரவர் மட்டுமல்ல மேடையில் நின்றுவரும். அங்கே அப்பாத்திரத்தை நடித்த தனக்கே அழகை வந்து, அதை அடக்கி பின் பாத்திரத்தின் வசனத்தை பேச ஆரம்பித்தாராம். இங்கு நடிகன் தானாகவும் அதே நேரம் புறவயமாக திற்பதையும் அவதானிக்கவாம். இந்த உணர்ச்சிப் பரிமாற்றங்களை அரங்கின் மைய ஒட்டமாகும். அந்தப் பரிமாற்றங்களை பார்ப்போருக்கும் ஆற்றுவோருக்கும் இடையில் நடப்பது. இட்டும் கொடுத்தும் வரங்கும் செயற்பாடு இருக்கிறது. அதனால் கலையரசு எப்போதும் மண்டபத்தின் பார்ப்போர்கடம் தெரியும்படி சிதிது ஒளிவுடன் விடப்பட வேண்டும் என்கிறார்.

### பயிற்சியும் பயிற்சி மையமும்

பயிற்சி என்பது நடிகருக்கு இருக்கும் தன்திறனை மேம்படுத்த உதவுகிறது. "நாடக பயிற்சியில் நடிகருக்கு இருக்கும் திறமைகள் வளர்க்கப்படுகின்றன." (மெனனகுரு 2010: 26). எந்த வகைசார்ந்த அரசங்கமுறையாலும் பயிற்சி இன்றியமைவாததாகிறது. பிரயோக அரசு கிறீதும் கூட பயிற்சி முக்கியத்துவம் படுத்தப்பட்டுள்ளது. 'தமிழில் நவீனநாடகம்' என்ற தூலில் தாசீயசின் ஒரு செவ்வியல், பிரயோக அரசு கில் பயிற்சி சிவின் முக்கியத்துவத்தைக் குறிப்பிடுகையில் "... உடனடி அரசு ஒரு வளம் மிக்க நாடகக் குழுவின எதிர்கால அரசுக்காக அமையும். ஆனால் பயிற்சி இல்லாமல் அதைக் கையாண்டால் குரல்கின் கை மாலையாகச் சீரழியும்" (288) என்று குறிப்பிடுகிறார். நடிகர்கள் சுயத்திலிருந்து நடியாது பழைய நடிகர்களை பாவனை செய்தலை எர்ரலில்லவல்கி விரமர்சிக்கிறார் (Beneditti 1998: xi). ஊவே நடிகன் உருவாக்கப்படுகின்ற முறைமை முக்கியமானது. ஒரு நடிகன் உருவாக்கப்படுகின்ற நடைமுறைகள் பல்வேறு வடிவங்களைக் கொண்டது: சிறுவயதில் இருந்து சூழல் காரணமாக உருவாக்கப்படல்,

பயிற்சிகள் மூலம் ஒரு கற்கைச் செயற்பாட்டில் உருவாக்கப்படல் என இரு வழிகள் உள்ளன. சொர்ணலிங்கத்தின் அணுகுமுறையில் முதலாவது மட்டுமே இருந்தது.

நாடக பயிற்சி கலாசாலை அமைக்கக் கேட்டபோது அது சாத்தியப்படாது. ஏனெனில் எல்லோருக்கும் ஒரே மாதிரி பயிற்சி பொருந்தாது என்றும் ஒரு பாத்திரத்திற்கான நடிப்பைப் வெவ்வேறு நடிக்கர்களுக்கு சொல்லிக் கொடுக்கும் போது அங்கு வேறுபாடுகள் இருக்கின்றன என்கிறார். அது பற்றிக் கூறும் போது - "...வெவ்வேறு நடிக்கர்களுக்குச் சொல்லிக் கொடுக்கும் போது அவரவர்களின் இயற்கையான தத்துவங்களை அவதானித்து அவைக்கேற்றவாறு சில மாற்றங்களுடன் சொல்லிக் கொடுக்க வேண்டியுமாம்." (சொர்ணலிங்கம் 1968: எண்ணூரை). அடுத்ததாக இவரது கருத்துப்படி பயிற்சி என்பதற்கப்பால் தகுந்த இயக்குனரின் கீழ் இரண்டு மூன்று பாத்திரங்களை நன்றாக படித்து விளங்கி குணச்சித்திரப்படி நடித்தால் ஓரளவு நடிப்புக்களையில் அனுபவம் வரும் என்பதை வலியுறுத்துகிறார். எல்லோருக்கும் ஒரேவிதமான பயிற்சி, எல்லா நடிப்புகளும் தங்கள் கருக்கும் பொருத்தமானதல்ல ஏனெனில் உடலியல் (Physiology) சார்ந்த விஞ்ஞான ஆய்வுகளின் படி, உடலின் மூலம் வெளிப்படும் உடல்சார் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டுத்திறம் ஆளுக்கான தேகத்திற்கு தேகம்வேறுபடும். (Merlin 2010: 17). (ஆய்வாளர் எவ்வித தனிப்பட்ட எனது செயல்பாை வகுப்பு அனுபவத்திலும் பயிற்சிகளில்போது இந்தினைக்கு மாற்றீடாக அவரவர் சுய வெளிப்பாட்டிற்கு இடமளிக்கப்படும். ஏனெனில் வேறுபட்ட நடிப்பு பயிற்சியில் ஒவ்வொருவரும் வெவ்வேறுபட்ட பகுதிகளில் முதன்மைத்துவம் கல்களைக் காட்டுவர். நாடகமொன்றை நடித்துக் கொண்டுே பயிற்சிகளை வழங்குவது இக்குறைபாட்டை அகற்ற உதவியிருக்கிறது. நாடகம் நடிப்பதன் மூலம்தான் நடிப்பு வரும் என்பது ஒரு நடைமுறை உண்மையாகும்.)

சொர்ணலிங்கத்தின் பயிற்சி மையம் பற்றிய கருத்திற்கு மாறாக அவர் குருநாதர் சம்பந்த முதலியாரின் கருத்து அமைத்திருந்தது. நடிப்பு என்பது ஒருவருக்கு சுயமாகவே வந்துவிடும் என்ற எண்ணப்பாங்கை சம்பந்த முதலியார் திராகரிக் கிறார். வைத்தியர்கள், பொறியியலாளர்கள், வழக்குரைஞர்கள், ஆசிரியர்கள் என்போர் பல வருடகால பயிற்சியினதும் அதனைத் தாராதரப்படுத்தும் பரீட்சை வாயிலாகவுமே தோற்றம் பெறுகின்றனர். (சம்பந்த முதலியார் 1998b: 222) என்பது சம்பந்த முதலியாரின் வாதம் மட்டுமல்ல ஒரு நடைமுறை உண்மையாகும். இவரது கருத்துப்படி பயிற்சி யிக முக்கியமானதென்பதொடு அக்காவத்தியேயே நாடகநடிப்பிற்கு பலகலைக்கூழாம்(கலாசாலை) கட்டடாயம் உருவாக்கப்பட வேண்டும் என்ற கருத்தை முன்வைத்தவர் சம்பந்த முதலியார் அவர்களாவார். சொர்ணலிங்கம் தன்னை நிலைக்கண்ணாடி முன்னின்று எவ்வாறும் படுத்த உறங்கியபின் பார்த்து பயிற்சி செய்திருக்கிறார். இது அரங்க பயிற்சியில் பொது வழக்கமாகும். ன்ரலில்வவள்கி தனது குறிப்புகளிலும் இதுணைக்கட்டிக்காட்டுகிறார். அதே போல ஒப்பனை முடித்த பின்னர் நிலைக்கண்ணாடி முன்னின்று பாத்திரங்களை வகித்துக்கொள்ள ஏதுவாய் இருக்கும் என்று குறிப்பிடுகிறார். (சொர்ணலிங்கம் 1968: 66). தற்கால பயிற்சி முறைகளில் உடல் வெளிப்பாடுகள் ஒளிப்பதிவு செய்யப்பட்டு நடிக்கற்கு போட்டுக்காட்டுமும்போது தமது நடிப்பை நடிக்க சீரெய்யும் வாய்ப்பிருக்கிறது<sup>7</sup>.

சொர்ணலிங்கம் தனது பயிற்சியின் வழிமுறையாக ஒத்தினைகையே பயன்படுத்தினார். அதனடிப்படையில் ஒத்தினைகையில் அவசியம் முன்னினைப்படுத்தப்படுகிறது. முறையான பயிற்சியில்வாது மேடைவேலை கட்டிக்காட்டுகிறார் "...இந்தக்காலத்து நடிக்கர்கள் என்றால் நாடகம் மேடையேறும் போது பார்த்துக் கொள்ளாமென்றும் விட்டுவிடுவார்கள். இப்போதுள்ளவர்கள் தங்களுக்கு எல்லாம் தெரியும், கேட்டுப்பழக

வேண்டுமென்ற அவசியமில்லை வென்றிருப்பதை காணும் போது மனத்திற்கு வருத்தத்தான்" (சொர்ணலில்கம் 1968: 43) அதேபோல "கடைசி நேரத்தில் அவசர அவசரமாக ஒத்திவை செய்து நடப்பவர்களை எப்படித் தமது பாத்திரங்களை உணர்ந்து விளக்கிக் காட்ட முடியும்?" (சொர்ணலில்கம் 1968: 43) என்றும் குறிப்பிடுகிறார். உடல்சார்ந்த அதன் அசைவுசார்ந்த நெறிமுறைகளை அறிதல் என்பது ஒரு தனித்துவமான சுற்றல் செயற்பாடாகும்<sup>5</sup>. நடனக்கற்கை போல நாடகமும் பயிற்சியுடன்கூடிய உடல்சார்ந்த சுற்றலை வேண்டி நிற்கிறது.

### பின்புலமும் சிறப்புகள் பயிற்சி முறையும்

சொர்ணலில்கத்திற்கு கல்வி, பொருளாதாரம் இரண்டும் இருந்தது அவரின் நோக்கை முதன்மைப்படுத்த உதவி இருக்கிறது. அதாவது ஸ்ரீரவில்லவஸ்கியும் இருந்தார். இதன் அர்த்தம் வசதி வாய்ப்புதான் திறன் மேம்பாட்டுக்கு மூலகாரணம் என்று பொருள் கொள்ள முடியாது; ஸ்ரீரவில்லவஸ்கி காலத்தவரான ரக்ச்யாஸைச் சேர்ந்த வெடோர் சாலியப்பின் [Feodor Chaliapin- 1873 - 1938] சிறுவயதிலும் இணைமயிலும் வறுமைக்குட்பட்டு தற்கொலை மீண்டும் திரைக்கு சென்று பின்னர் அதிலிருந்து மீண்டு சிறந்த இசை நாடக நடிகரானார் (Opera actor). எனவே கல்வி பொருளாதாரம் தீங்கவாக ஒரு நடிகரின் உருவாக்கத்தில் காணப்படும் வேறு பின்புலங்களை நோக்குதல் அவசியமாகும். அந்த வகையில் சொர்ணலில்கத்தைப்பற்றி நோக்கும்போது அவர் இயல்பாகவே மிகுந்த சூடாக சக்தி கொண்டவராக இருந்தது அவரது தூயின் மூலம் அறிய முடிகிறது. கலைவரக சிறுவயதில் அரங்கிற்கு தேவையான பயிற்சிகளை இயல்பாக பெற்றிருப்பதைக் காணலாம்: மூன்று வயதில் இருந்து நாடகம், கூத்துக்கள் பார்த்தமை, சங்கீதப் பின்னணி, ஆடிப்பழகிய அனுபவம்,, வான் சண்டை அறிவு, பரியோவான் கல்லூரியில் ஆங்கில நாடகங்களில் திரைக்கு பின்னாலும் உதவியமை, பிரிக்கெட் கப்ரினாக இருந்தமை, தனது பன்னிரண்டாவது வயதில் தேவதாசனாக

நடித்தமை, இயல்பிலேயே ஆட்களை பாவனை பண்ணிக்காட்டல், 1911ல் சம்பந்த முறையாளின் "கலோசனா அல்லது இருசகோதரிகள்" நாடகம் பார்த்தமை, தமிழ்நாட்டு நாடக கோக்ப்டிகள் இவரது வீட்டில் தங்கியமை, தந்தையாரின் ஆதரவும் ஊக்கப்படுத்தலும், ஓரளவு சித்திரக்கலைஞரானம், புகைப்பட நுட்பம் பயிற்சி அறிவு என பல காரணங்கள் பின்புலமாக அமைந்திருந்தன. ஒட்டு அமர்த்தமான இவரது எல்லா அணுகுமுறைகளும் திகழ்கால பயில் விற்கான பல முன்னோடியான வழிகளைத்திறக்கின்றன.

அதேபோல ராஸ் பகதூர் பம்மல் சம்பந்த முறையாளர் அரங்கில் ஈடுபாடு வருவதற்கு பல பின்புலங்கள் காரணமாயிருந்தன. சிறுவயதில் தாய் ஸோறுாட்டும்போது சென்னை கதைகள் பின்நாளில் நாடகமெழுத உதவியால் இருந்தமைவாம் (சம்பந்த முறையாளர் 1998டி: 05). தகப்பனின் வீட்டு தூய்நிலையைத்தில் சேக்ஸ் பியரின் நாடகக் களையும் நாடக கதைகளையும் வாசித்தமை (06), பாடசாலையில் நாடகம்பார்த்து பின் அதை வீட்டில் சகோதரர்களுடன் நடித்து பார்த்தமை, தெலுங்கு நாடகம்வளி போட்ட நாடகம் பார்த்து நாடகத்தில் விருப்பு வந்தமை சம்பந்த முறையாளர் 1998டி: 07), சிறுவயதிலேயே பாரம் தூக்குதல், மலயத்தம், சிவம்பம் போன்ற கலைகளைக்கற்றிருந்தார். அவர் "நாடக மேடைமீது ஆடவிரும்பும் ஒருவனுக்கு எந்த வரித்தையும் ஏதாவ தொகுசமயம் பிரயோசனப்படாமல் போகாதென்பதேயாம்" (சம்பந்த முறையாளர் 1998டி: 26) என்று குறிப்பிடுகிறார். அத்தோடு ஆங்கிலப்புவமைமம், ஆழமான வாசிப்பும், எழுத்தார்ற்றமும் இருந்திருப்பதோடு மேறும் அவர் வழக்கறிஞர், நீதிபதி, மதுவிலக்கு பேரவை அங்கத்தவர், வினையாட்டுக்கழக உறுப்பினர், பல்கலைக்கல்ங்களில் பேரவை உறுப்பினர், அன்னதானசபையின் அங்கத்தவர் என பலவேறுவகைத்துறை ஈடுபாடுகொண்டிருந்தார். உதாரணமாக ஸ்ரீரவில்லவஸ்கியின் நடிப்புப்பின்புலத்தில்

அவருக்கு நடனம், உடல்வலிப்பு பயிற்சி (Gymnastic), பாடுதல், வான் ச்சண் டை, குதிரைச்சவாரி, சிறுவயதில் வீட்டில் நடித்துப் பார்த்தமை (Benedetti 1998: xix) போன்றன அவருக்கு உடல்சார்ந்த சமூகத்திற்கின் மற்றும் தற்கண் வளர்க்காரணமாகியிருந்தன.

சொர்ணலிங்கத்தின் துட்பங்களில் முதலியாரின் செல்வாக்கிலுள்ள காரணத்தால் முதலியாருக்கு மேற்கத்தைய செவ்வாக்கு எப்படியிருந்தது என்று பார்ப்பதவசியமாகும். முதலியாரால் சேக்ஸ்பியரின் "ஹம்லட்" பாத்திரத்தை நடிப்பதற்காக பல நூல்கள் வாசியாக நிறைய விடயங்களை வாசித்துப் பெற்றுக்கொண்டார். அதில் எட்வின் பூத் (Edwin Thomas Booth 1833 - 1893) என்ற நடிக்கல் ஹம்லட் பாத்திரத்தை என்ன துட்பங்களைப் பயன்படுத்தி நடித்தார் என்பதை வாசித்து அம்முறைகளை தாழும் உள்வாங்கிக்கொண்டார். குறிப்பாக ஒரு அருவத்தை பார்த்து பின் தொடர்வது போன்ற இடங்களில் வரவேண்டிய துட்பங்களை கற்றுக்கொண்டார். (சம்பந்த முதலியார் 1998டி: 320) எட்வின் பூத் என்பர் அமெரிக்காவில் அக்காலங்களில் ஹம்லட் பாத்திரத்தை நடித்தவர்களுள் சிறந்தவராவார். இவர் மீவும் இயற்கையாக இந்தப் பாத்திரத்தை நடித்ததாக குறிப்பிடப்படுகின்றது. அத்தொடு முதலியார் மேலும் ஹம்லட் பாத்திரம் நடித்த பல நடிக்கல்களின் அனுபவங்களையும் வாசித்தறிந்தார் உதாரணமாக எட்மன் கீன், வெம்பிஸ், சேர் ஜென்ரி இர்லிங், சேர் பியோம் ரீ, சேர் வெமன் ரெபெட்சன், சேர் பென்சன் போன்றோர் குறிப்பிடத் தகுந்தவர்கள் (சம்பந்த முதலியார் 1998டி: 299) முதலியார் ஹம்லட் பாத்திர நடிப்பு துட்பங்களை பலதை கற்றறிந்திருந்ததால் எம்முறையைக்கையாள்வது என்று குழம்பினார் எனினும் அவர் ஹம்லட் நடிக்க தொடங்கும் முன்னர் தான் கற்றவற்றையெல்லாம் மறந்ததுதான் தான்செய்த சிறந்தவேலை என்று குறிப்பிடுகிறார். இங்கு மறந்தது என்பது மற்றவர் அனுபவங்கள் பயனற்றுப் போனது என்பது பொருளல்ல மாறாக அவையெல்லாம் செரிமானம் பெற்று

கயவெளிப்பாடாக வரும் என்பதுதான். சில துட்பங்களைப் பார்த்தும் போது மீரலில்வவல்கி நினைவிற்கு வரின்மும் தூற்றகவல்கலிப்படி முதலியார் மீரலில் வவல்கியின் கோட்பாடுகன்பற்றி அறிந்தமைக்கான எந்த தகவல்களும் இல்லை. அதேபோலவே சொர்ணலிங்கத்தின் அவரது தொடர்பிற்குட்பட்டவர்களின் தகவல்களின் படிமும் இல்லை என்ற முடிவுக்கு வரலாம்.

### நிறுவுரை

சொர்ணலிங்கம் தனது காலத்தின் முறைமையினுள் இறுகிக்கொள்ளாது அடுத்த தலைமுறையோடு கொண்ட தொடர்விற்கு சாட்சியாக போராசிரியர் கணபதிப்பின்னையின் நாடகமான "உடையார் மிகுக்கை" தெரியாள்கை செய்தமை அமைந்திருந்தது. சொர்ணலிங்கத்திற்கு பின்னர் அவரது நடிப்பது துட்பங்களையும், அனுபவங்களையும் உள்வாங்கி பலர் தோன்றினர். குறிப்பாக அரணயா, குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம், செல்வரத்தினம், நவாலியூர் நடராசன், பிரான்ஸில் ஜெனம் என்போர் குறிப்பிடத்தகுந்தவர்களாவார்கள். சொர்ணலிங்கத்தொடரில் குழம்பிலிருந்திருந்து அடிப்படைச்சங்கீத அறிவும் பவவேறுபட்ட குரலிலும் பேசும் குரவேற்ற இறக்கங்களும் முக்கியத் துவப்படுத்தப்பட்டிருப்பது பயில்விற்கான ஒரு நல்ல உத்தியாக அமைந்திருக்கிறது. பாத்திரத்தெரிவில் நடிக்கின்ற திறவாழ்வின் உடல்சார் உணர்ச்சியார் தடத்தைக் கோலங்கள் கவனத்திற் கொள்ளப்பட்டது. தேர்வு அனு குமுறையில் ஒரு மாற்று வழிமுறையாக அமைவைக்க கானலாம். உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்கு முன்னர் மணச்சமீதலை வலியுறுத்தப்படுவது பாத் திவுருவாக கத்தின் யதார்த்த நிலையை கட்டியெழுப்ப உதவிபுரியும். அதே போல இரகாவ மாற்றங்கள் சரியாகப்பயிலப்படும்போது அது உணர்ச்சி நிலைக்குடல் தானாகவே தொடர்புபடுத்தும். (மேய்கோஷ்டி உடற்பொறிமுறை மனத்திற் கொள்ளத்தக்கது). ஒழுங்கும் அர்ப்பணிப்பும்

நடிகனுக்கு இன்றியமையாதது. பயிற்சி, ஆற்றுகை இரண்டிலுமே நெருக்கடிகள் எவ்வாறு கையாளப்பட்டன என்பது இங்கு ஒரு பாடமாக அமைகிறது. நடிகனுக்கும் பார்ப்போருக்கும் மிடையிலான உயிர்ப்புடன்கூடிய ஊடாட்டம் மேடையில் வெளிப்பாட்டுத் திறனை அதிகரிக்கும் என்பது நவீன அரங்கக்கோட்பாட்டில் முக்கியம்பெறுகிறது. அதே விடயத்தை சொன்னவர்களுக்கிடையே முறையிலும் காணலாம். பயிற்சிகளில் ஆளுக்கள் வேறுபடுத்தும்

காணப்படுவதால் அதற்கான மாற்றீடு மற்றும் சயாதீன வெளிப்பாட்டிற்கு இடமளிக்கப்படுதல் வேண்டும். அத்தோடு அரங்கக்கத்தை நெறிக்கான பாடலிதான தயாரிப்புகளில் சொன்னவர்களுக்கிடையே திறன் மற்றும் அறிவு வளர்ச்சியில் பங்காற்றிய அவரது பின்புலங்கள் கருத்தில் கொள்ளப்படுவதன் மூலம் நடிகர்கள் மற்றும் அரங்கக்கத்தோடு இடையே அல்லவையான திறன் விருத்தியை மேற்கொள்ள முடியும். அது தமிழ் அரங்கக் கொள்கைப்படுத்த உதவிபுரியும்.

### உசாத்துணை நூல்கள்

1. Babbage, Frances. (2010) "Augusto Boal and The Theatre of The Oppressed", Alison Hodg, *21st Century Actor Training*. London: Routledge.
2. Benwdetti, Jean. (1998) *Stanislovskian & The Actor*. London: Methuen Drama.
3. Bloch, Susana, and Others (1998) "Effector Patterns of Basic Emotion". *Acting (Re) considered: A theories and practices*. Ed. Phillip B Zarrilli London: Routledge, 197-218.
4. Boal, Augusto. (1998) "Forum Theatre", Philip B. Zarrilli, *Acting (Re) Considered: Theories and Practices*, London: Routledge, 251-261.
5. Chandrasan, (2010) "The Politics of Western Pedagogy in the Theatre of India". Ed. Ellen I. Margolis *The Politics of American Actor Training*. London: Routledge, 46-59.
6. Cohen, Robert and John Harrop, (1984) *Creative Play Direction*, USA: Prentice-hall.
7. Cohen, Robert. (2000) *Theatre Brief Version*, 5<sup>th</sup> edn, New York: McGraw hill.
8. Grandsaff, Russell J. (1991) *Acting & Directing*, USA: National Textbook Company.
9. Griffiths, Trevor R., (ed) (1998) *Stagecraft*, London: Phaidon Press Limited.
10. Grotowski, Jerzy. (2002) *Towards A Poor Theatre*, edited by Eugenio Barba. New York: Routledge.
11. Merlin, Bella. (2010) *Acting: the basis*, London: Routledge.
12. Perera, M. J. (1971) "Popular theatre and dance in Ceylon". Ed. James R. Brandon. *The performing arts in Asia*. Paris: Unesco, 79-87.

13. Shanmugalingam, M. (2012) "Introduction to the Theatre Traditions of Tamils of Sri Lanka", *Golden Prism*. Eds. Anislie Joseph, P.S. Alfred and Valluvan Swaminathan, Jaffna: Centre for Performing Arts, 63-84.
14. Stanislavski, Konstantin. (2008) *An Actor's Work*. Trans. Jean Benedetti, London: Routledge.
15. \_\_\_\_\_. (1936) *An Actor Prepares*. Trans. Elizabeth Reynolds Haphood. New York: Theatre Arts Books.
16. Zarrilli, Phillip B. (1998) "Introduction", *Acting (RE)considered: A theories and practices*. Ed. Phillip B Zarrilli, London: Routledge, 71-84.
17. சண்முகலிங்கம், சி. (2006) (மேட்டி) "தனது நாடகப்பணிகள்- தாக்கீதிகள்" உரைத்தமிழ்நாடக நிறுவனம், தமிழ்நாடு நாடகம், சென்னை: உரைத்தமிழ்நாடக நிறுவனம், பக். 275-285.
18. மணசெழு, சி. (2009) "மழத்து தமிழ் நாடக மரபின் தோற்றம்". சிந்தனை, இரகு- ஆடி ஆணை, யாழ்ப்பாணம்: கலைப்பீடம், யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழகம், பக் 53-71.
19. மணசெழு, சி. (2011) அரங்கியல், சென்னை: பூசாவிளம்பம் புத்தகமானலை.
20. சம்பந்த குறவியாள், பம்மல். (2006) பம்மல் சம்பந்த குறவியாளின் உரைநடை, நூல்கள், சென்னை: உரைத்தமிழ்நாடக நிறுவனம்.
21. சம்பந்த குறவியாள், பம்மல் (2006) நாடக மொழி, நிரலாசிரமம், சென்னை: உரைத்தமிழ்நாடக நிறுவனம்.
22. அழகம்பிள்ளை, செ. (2001) மழத்து இசை நாடக வரலாறு, யாழ்ப்பாணம்: யாழ் இலக்கிய வட்டம்.
23. மணக்கவிளம்பம், சி. (2007) மழத்து தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி, யாழ்ப்பாணம்: குழந்தை மகாவிட்டம் அமைதி.
24. மணக்கவிளம்பம், சி. (2008) மழத்தின் நாடகமும் நானும், யாழ்ப்பாணம்: ஆசிரியரும் பரிபாசும்.

### குறிப்புகள்

1. சம்பந்த குறவியாள் 1932 இற்கும் 1936 இற்கும் இடைபட்ட தனது அனுபவங்களை 'நாடகமொழி, நிரலாசிரமம்' என்ற மூன்று பாகங்கள் கொண்ட நூலை வழங்கினார். மணக்கவிளம்பம் தனது நூலை 1958 இல் வழங்கினார். ஆதலால் குறவியாளின் நூல் அனுபவங்கள் இரண்டு உடனடிநிகழ்ச்சியாகும். இரண்டுக்கிடையிலும் வழங்கியுள்ள நாடக நூல்கள் குறவியாள் எளிமையான வளர்ச்சிக்கூறுகள் வழங்கியிருக்கின்றன. "மழத்தின் நாடகமும் நானும்" என்ற நூலில் வரும் தகவல்கள் அவரின் இடைநேரது செயலாற்றியோடுமும் நூல்கள்வாழ்க்கையின் சரிவாக்கப்பட்ட அநுபவத்தை நூல்களின் தனது காலத்தின் தனதுவரலாறு மீது அங்குள்ள பற்றி பரிசீலிப்பாடல்களால் குறிப்பிடப்பட்ட இடங்களில் இரந்தது.
2. குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தினால் வளர்ச்சிக்கூறுகள் நடிப்புகளில் கலந்துகொண்ட 2009.
3. குழந்தை ம. சண்முகலிங்கத்தின் பாத்திரத்தின் தெரிவு முறையை மேலாடியாக அங்குள்ளிட்ட, பங்கேற்ற தகவல்களின் அடிப்படையில்.

